Mus
1381
268

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 13GY B

ERLÄUTERUNGEN

ZU

Joh. Sebastian Bachs

KUNST DER FUGE

VON

M. HAUPTMANN.

LEIPZIG,

bei C. F. Peters, Bureau de Musique.

1841.

Preis 15 N . (½ Thlr.)

Beilage zum III. Bande der in obiger Verlags-Handlun erschienenen neuen Ausgabe von J. S. Bachs Werken.

Digitized by Google

Mus 1381.268

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

DEC 2 2 1976

MAY 1 7 1979

MAR 2 0 1989

JAN 3 1 2000

GAYLORD PRINTED IN U. S. A.

Digitized by Google

Mus 1381.268
HARVARD UNIVERSITY
HP 35
DEC 21 1967
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

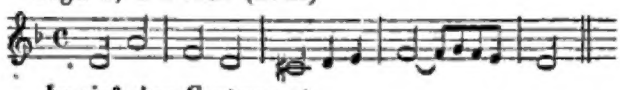
Erläuterungen

zu *Johann Sebastian Bachs* Kunst der Fuge.

Wollte man die 20 Musikstücke, woraus dieses Werk besteht, nur ihrem musikalisch-poetischen Wesen und Werthe nach betrachten, so wird der hohe Meister auch hier keinen Augenblick zu verkennen sein; das Werk hat aber zunächst eine andere Tendenz als die blos ästhetische: es will hauptsächlich ein Belehrendes sein. Es lehrt die Kunst des höheren Contrapunctes; nicht in abstracten Regeln und Vorschriften, sondern durch Aufstellung ausgeführter Mustercompositionen, deren jede einen besondern Theil dieser Kunst zu ihrem wesentlichen Inhalte hat. Mit Ausnahme des letzten Musikstückes ist die Ausführung aller übrigen auf ein und dasselbe Thema gegründet. Mit diesem Thema, zu vielfachen Combinationen mit sich selbst geeignet, beginnen die meisten der Sätze; andere haben zu ihrem Anfange Contrapuncte gegen dieses Thema, die zuvor selbständig behandelt, und erst später mit demselben in Verbindung gebracht werden. So wenig nun der theoretisch gebildete Musiker einer Erklärung der technischen Beschaffenheit dieser Compositionen benöthigt sein wird, so dürften doch für Manchen in dem weiteren Kreise, für den die gegenwärtige Ausgabe bestimmt ist, einige Nachweisungen hierüber nicht unwillkommen sein. Die Nachstehenden setzen aber eine allgemeine Bekanntschaft mit dem Contrapuncte überhaupt, wie mit der Structur und dem Wesen der Fuge und des Canons voraus und haben nur das Besondere und Eigenthümliche der vorliegenden Compositionen im Auge. Für die, welche dieser Erläuterungen zum Verständniss nicht bedürfen, werden sie der äusseren Anordnung nach als ausführliches Inhaltsverzeichniss zur leichtern Übersicht des Ganzen dienen können.

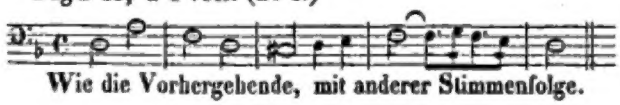
Ueber das Hauptthema in verschiedenen Gestalten enthält das Werk 13 Fugen, zwei derselben zu drei, die übrigen zu vier Stimmen; sodann 4 zweistimmige Canons und 2 Fugen für zwei Claviere.

Fuga I, a 4 voci. (S. 2.)



Im einfachen Contrapunct.

Fuga II, a 4 voci. (S. 4.)



Wie die Vorhergehende, mit anderer Stimmenfolge.

Fuga III, a 4 voci. (S. 6.)

Das Thema in der Gegenbewegung. Im einfachen Contrapunct.

Fuga IV, a 4 voci. (S. 8.)

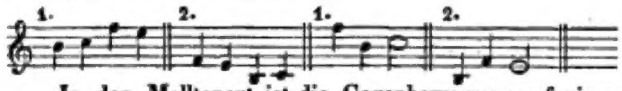
Wie die Vorhergehende, mit anderer Stimmenfolge.

Diese 4 Fugen, so reich und schön ihr harmonisches Gewebe an sich ist, bilden doch erst nur die Exposition des Themas. Alle Combinationen des doppelten Contrapunctes, Wiederkehr derselben Sätze in anderen Lagen und Engführungen sind noch absichtlich vermieden und für die folgenden Fugen zu besonderen wohlgeordneten Aufgaben aufgespart. Die Art, wie das Thema in der dritten und vierten Fuge eingeführt wird, veranlasst ein Wort über *Gegenbewegung* überhaupt und über dieselbe in Bezug auf die Beantwortung eines Fugenthemas. Die Ausdrücke Gegenbewegung und Umkehrung, in Betreff melodischer Formen gebraucht, bedeuten bekanntlich diejenige Umwandlung einer Melodie, wo die steigenden Intervalle in gleichem Maase zu fallenden, die fallenden zu steigenden werden. Für die Leiter der Durtonart erhält man hinsichtlich der Lage der kleinen Secunden nach der 3ten und 7ten Stufe, worauf es hier hauptsächlich ankommt, eine entsprechende Umkehrung, wenn der aufsteigenden vom Grundtone aus die absteigende von der Terz aus entgegengesetzt wird:

Wenn man für die Töne einer Melodie aus der ersten Leiter die correspondirenden Töne aus der andern setzt, so wird zwischen der neuentstandenen Melodie und jener gegebenen eine wesentliche Verwandtschaft, nicht blos die der äusseren, sondern einer inneren Entgegensetzung und gegenseitigen Beantwortung zu empfinden sein. Diese ist besonders fühlbar in den sich beantwortenden Halbtö-

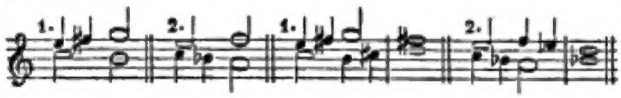
Digitized by Google

tönen *e*—*f*, *h*—*c* durch *c*—*h*, *f*—*e* und in den Intervallen, die sich darauf beziehen:



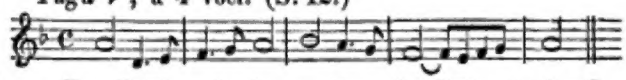
In der Molltonart ist die Gegenbewegung auf einer andern Stufe zu suchen. Die ähnlichste in Bezug auf die halben Töne entsteht, wenn der Grundton der aufsteigenden Leiter mit der Quint der absteigenden beantwortet wird. So ist sie auch hier von S. Bach durchgängig angewendet:

Jene Gegenbewegung in der Durtonart hat eine tiefer liegende Beziehung auf Modulation, indem jede chromatische Veränderung in der einen, eine ihr entgegengesetzte in der andern Bewegung hervorruft: denn es entspricht dem Tone *fis* in der Umkehrung das *b*, dem *cis* das *es*; der Ausweichung nach *g* dur die Ausweichung nach *f* dur, u. s. f.

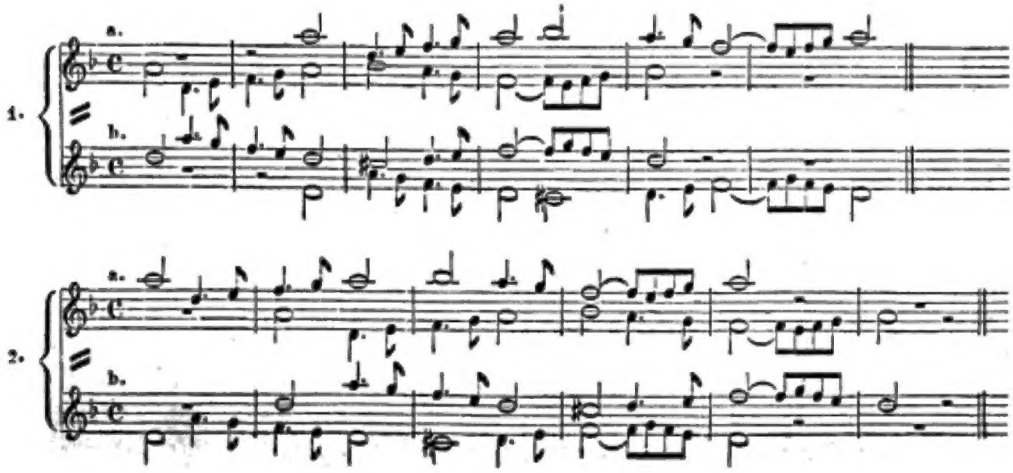


Diese Verwandtschaft fehlt in der Gegenbewegung der Molltonart; dagegen ist, wie jene zu streng canonischen Sätzen, diese zur Anwendung in der Fuge, wegen der Beantwortung des Grundtons mit der Quint, wieder geeigneter und darum eignen sich überhaupt Mollsätze für diese Behandlung in der Fuge besser als Dursätze, da in letzteren die Quint-Umkehrung leicht unmelodisch ausfällt, auch des inneren Gegensatzes entbehrt, die Terz-Umkehrung aber der Natur der Fuge nicht angemessen ist. Bei dieser Art der Beantwortung eines Themas liegt aber überhaupt das Gegensätzliche in der Gegenbewegung an sich. Der Gefährte ist nicht in der Umkehrung des Gefährten nach den sonstigen Fugengesetzen, sondern in der Umkehrung des Führers selbst enthalten. Dies kann in den folgenden Fugen erst anschaulich werden; die vorhergehenden zwei behandeln das umgekehrte Thema als ein gegebenes. Die gerade und Gegenbewegung ist hier noch nicht in ein und demselben Tonstück enthalten, sie ist noch zwischen das erste und zweite Paar der Fugen getheilt.

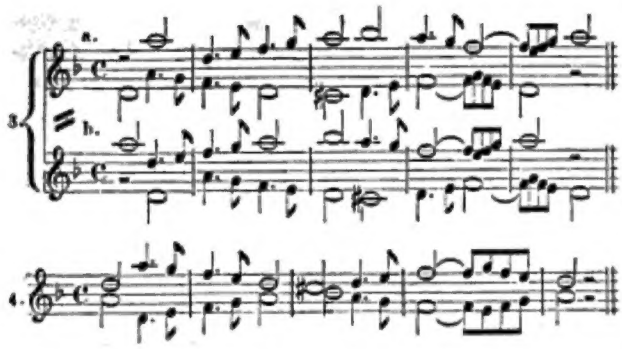
Fuga V, a 4 voci. (S. 12.)



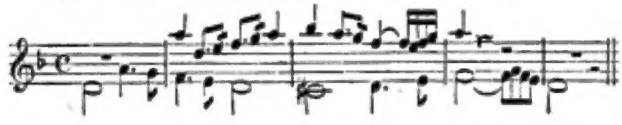
Der Gefährte in der geraden, der Führer in der Gegenbewegung. Mit dieser Fuge beginnen die Combinationen des Themas mit sich selbst, die *Engführungen*. Schon der erste Eintritt des Gefährten ist hier eine Engführung, indem er vor dem Schlusse des Themas erfolgt. Die später vorkommenden sind in dem folgenden Schema zu leichterer Uebersicht den engeren Eintritten nach geordnet; zu gleichem Zweck stehen sie hier sämmtlich in der Haupttonart. Bei dieser und allen übrigen Angaben sind nur die Combinationen aufgenommen, welche das Thema, in der Gestalt des Führers oder Gefährten, vollständig enthalten, auch ist die Versetzung oder Umkehrung der Stimmen in die Octave, welche bei den meisten zulässig ist und vielfach vorkommt, um die Darstellung gedrängter fassen zu können, bei den zweistimmigen Combinationen nicht mit aufgeführt.



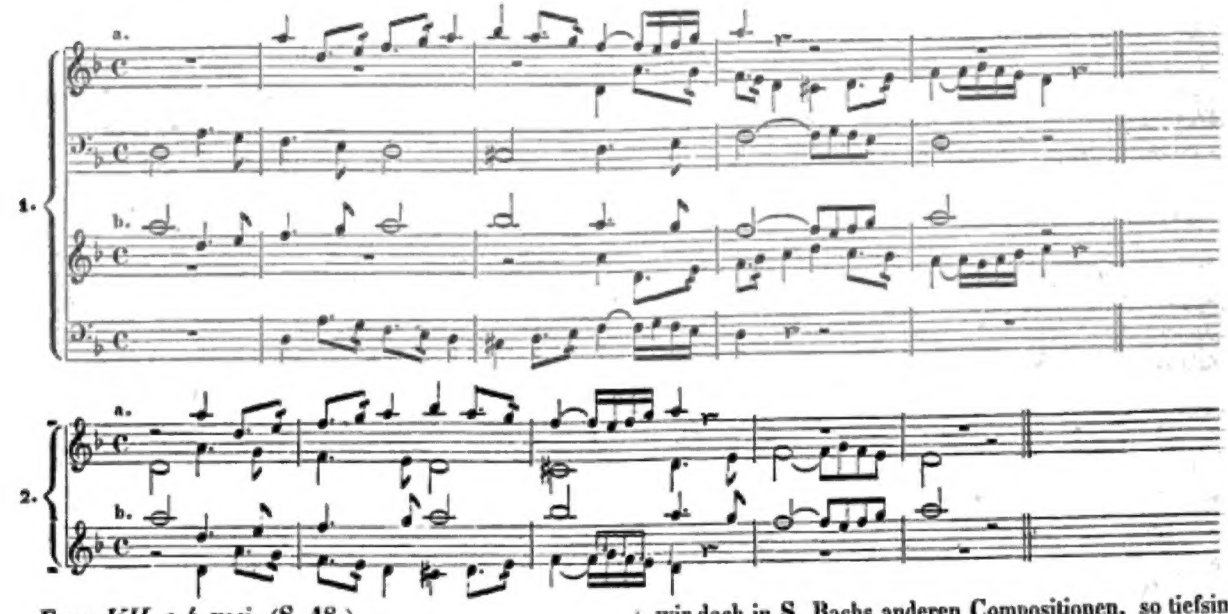
Digitized by Google



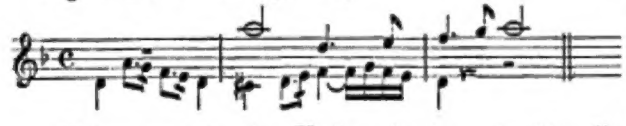
Fuga VI, a 4 voci. In stile francese. (S. 14.)



Der Beisatz: *in stile francese*, bezieht sich nicht auf die Art des Contrapunctes, in welchem diese Fuge geschrieben ist, überhaupt, sondern nur auf die darin vorkommenden kleinen Figuren in 32-theil Noten, — die Grazie der damaligen französischen Claviermusik des Couperin und seiner Zeitgenossen. — Das Thema wird hier in verkleinerten Noten und in der Gegenbewegung beantwortet, und zwar ist diese Art der Beantwortung durch den ganzen Verlauf der Fuge beibehalten, mit Ausnahme weniger Stellen, wo die Antwort in Noten von doppelter Geltung erfolgt. Bei diesen ist der folgenden Fuge vorgegriffen. Die vorkommenden Combinationen sind nachstehend auf gleiche Weise, wie im Vorigen geordnet:



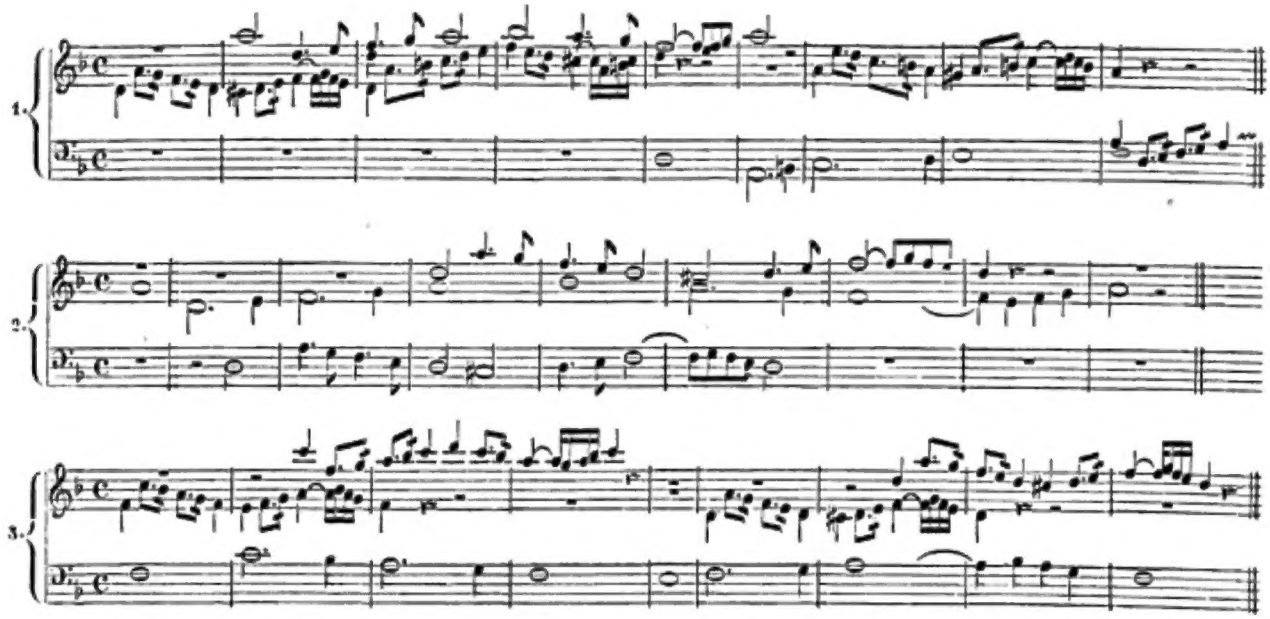
Fuga VII, a 4 voci. (S. 18.)



Entgegengesetzt der Vorhergehenden, ist hier die Beantwortung des Themas in verlängerten Noten in der Gegenbewegung zur Aufgabe gemacht. Das Thema findet sich auch in jeder der vier Stimmen in doppelter Vergrösserung, von Eintritten desselben in der ersten Geltung auf mannigfaltige Weise umspielt. So geistreich erfunden und zu harmonischem Ganzen verwebt die Combinationen dieser beiden letztern Fugen hier erscheinen, in einem Werke, dessen Zweck ist die Kunst zu zeigen; so finden wir doch in S. Bachs anderen Compositionen, so tiefsinnig Complicirtes sie oft sonst enthalten, diese Art thematischer Behandlung nur selten angewendet. Der rhythmische Gegensatz bei metrischer Einheit — Ligatur und Syncope — ist eine wesentliche Bedingung des doppelten Contrapunctes, ja die eigentliche Seele desselben; aber diese metrische Verschiedenheit, die Ungleichheit des Maases für die zusammenzufassenden Subjecte wird nie eine recht musikalische Wirkung des Satzes zulassen. Die Verbindung solcher metrisch verschiedenen Stimmen bleibt eine äusserliche, sie wird nicht zur fühlbaren Einheit, und der Effect geht bei dem inneren Widerspruche gar leicht in das Komische über. Wie die vorige Fuge einiges Material der gegenwärtigen in Anwendung brachte, so finden sich in dieser

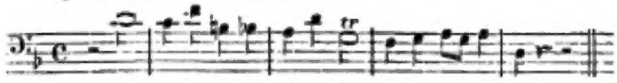
Digitized by Google

mehrere Stellen, wo Combinationen aus jener wieder aufgenommen sind. Es ist hier nur aufzuzeichnen, was in der Vorigen nicht enthalten war. Durch die Aufnahme des Themas in doppelt langen Noten, dessen Durchführung den grössten Theil der Fuge in Anspruch nimmt, sind auch hier, dem Anfange entgegengesetzt, die meisten Antworten verkleinerte geworden.

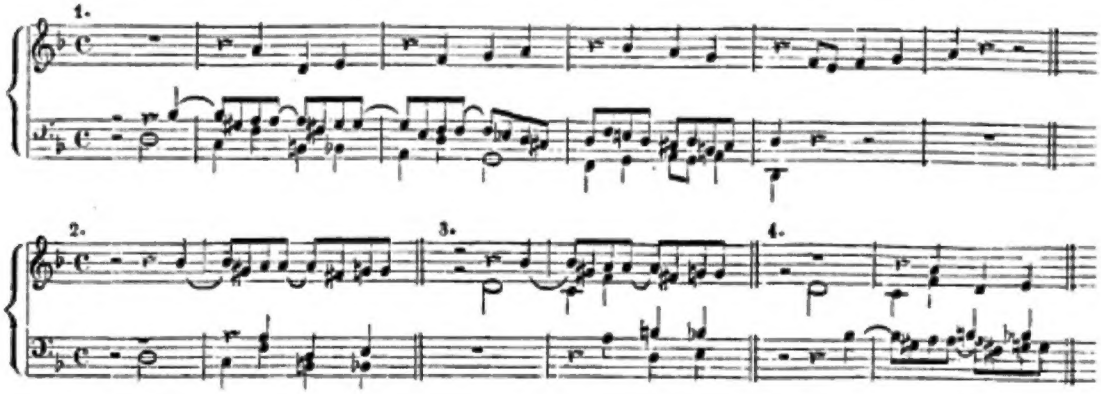


Die früheren zweistimmigen Combinationen, welche hier wieder vorkommen, erhalten dadurch, dass beide Stimmen in ein Verhältniss zu einer dritten, gegebenen, treten, eine neue Bedeutung. In No. 2 sind die äussersten Stimmen aus der Fuge V, Schema 1. a, in No. 3 die beiden höheren in beiden Eintritten aus derselben vom Anfange genommen.

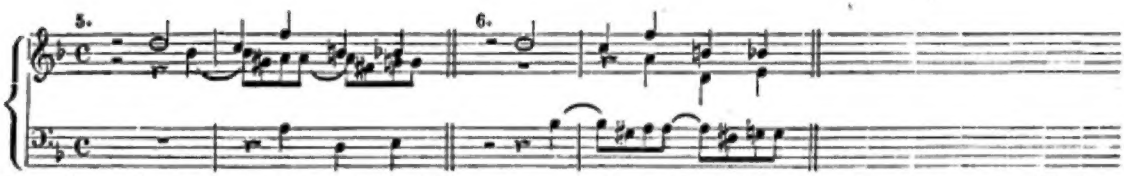
Fuga VIII, a 3 voci. (S. 21.)



Das Thema, womit diese dreistimmige Fuge beginnt, so wie ein zweites, welches sich diesem später (T. 39) anschliesst, sind Contrapuncte zu dem Hauptthema in etwas veränderter Gestalt (s. T. 171), und zwar von der Beschaffenheit, dass alle drei verbunden in allen Versetzungen der Octave einen dreistimmig vollständigen Satz resultiren lassen: ein wesentlicher Unterschied gegen die bisherigen Combinationen, welche allezeit noch ausfüllender Stimmen bedurften, um eine genügende Harmonie darzustellen. Drei Stimmen lassen eine sechsmalige Versetzung zu; es wird hinreichen eine dieser Lagen vollständig anzugeben, und von den übrigen, zu Ersparung des Raumes, nur den Anfang zu bezeichnen:

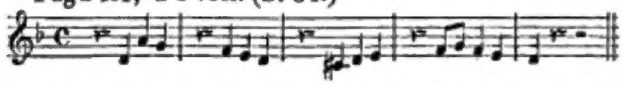


Digitized by Google

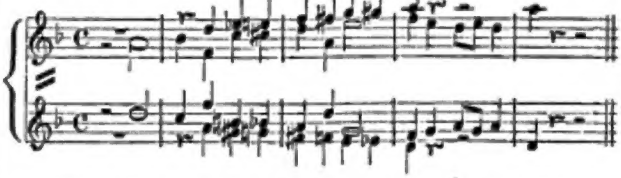


Von diesen Lagen ist die 3te und 6te nicht angewendet, die übrigen kommen von T. 147 bis zum Schluss der Fuge vor, nachdem dieselbe abwechselnd mit den beiden Gegenthemen und dem Hauptthema, das letztere jedoch mit jenen noch unverbunden, bis dahin geführt worden ist.

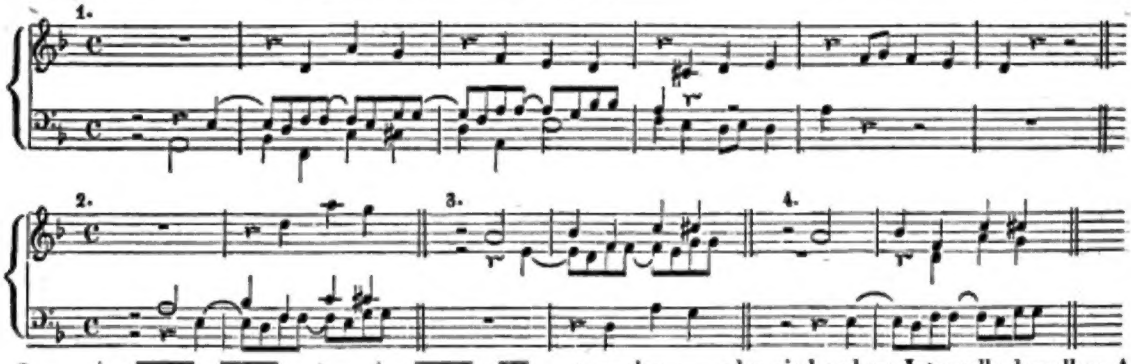
Fuga XI, a 4 voci. (S. 34.)



Ausser der Reihenfolge ist vor den Nummern IX und X die Fuge XI hier zu betrachten. Sie enthält dieselben Themen der vorhergehenden Fuge in die Gegenbewegung versetzt, und gehört noch in anderer Beziehung an diese Stelle. Durch die vierte Stimme tritt ein neues, für den Character der Fuge sehr bedeutendes Ingredienz hinzu, ohne dass man diese neue Figur ein viertes Thema nennen dürfte, da sie mit dem Hauptthema keine durchgeführte Verbindung eingeht; sie ist mehr Farbe als Form gebend, schliesst sich hauptsächlich dem ersten Thema aus der vorigen Fuge in der geraden und Gegenbewegung an und steigert den chromatischen Character der gegenwärtigen zum höchsten Grade:



Von den sechs verschiedenen Lagen der drei Themen, wovon das dritte hier nicht ganz vollständig, auch nicht streng in der Gegenbewegung angewendet wird, ist nur die 1ste, 2te und 3te in der Fuge aufgenommen. Die mangelhafte Harmonie wird durch die vierte Stimme ergänzt:



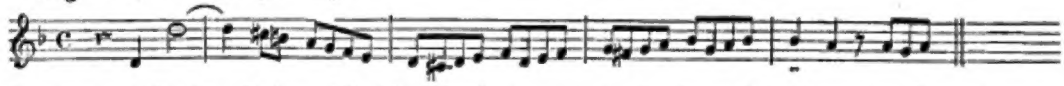
Bei den contrapunctischen Umkehrungen, welche schon in der 5ten, 6ten und 7ten Fuge mit ein und demselben Thema, hauptsächlich aber in der 8ten und 11ten mit mehreren Themen statt gefunden haben, bleibt die Harmonie, so weit sie in den contrapunctischen Stimmen enthalten ist, jederzeit dieselbe; denn es sind dieselben Töne, welche nur der äusseren Lage nach in ein anderes Verhältniss zu einander treten. In den folgenden zwei Fugen ist dies anders: der versetzte Contrapunct kommt in ein innerlich anderes Verhältniss zu der festen Stimme zu stehen; die aus der Umkehrung resultirenden Intervalle gehören anderen Accorden an, oder sind andere Intervalle derselben Accorde. Ausser dem Contrapunct der *Octave*, welchen namentlich die 8te und 11te Fuge zur Aufgabe haben, sind noch zwei Gattungen: der Contrapunct der *Quint*, oder *Duodecime*, und der *Terz*, oder *Decime*, zu künstlerischer Anwendung geeignet. Aber nicht allein, dass in Beiden aus den Grundconsonanzen der einen Lage auch consonirende Intervalle in der andern hervorgehen, — das ist zunächst nur eine Bedingung für die technische Ausführbarkeit — es ist vielmehr auch eine innere Beziehung und Verwandtschaft vorhanden, worin diese drei Gattungen des Contrapunctes sich als dem Begriffe nach zusammen gehörend und ein Ganzes bildend erweisen. Nur ist es nöthig die beiden Lagen, wozu eine jede derselben bestimmt ist, in ihrem Verhältniss zu einander zu denken; denn eben dieses macht das Wesen der verschiedenen Gattungen aus. Wollte

Digitized by Google

man jede Lage nur für sich betrachten, so fällt alle besondere Bedeutung solcher Sätze, und eben das Characteristische ihrer doppelgängerischen Natur sogleich hinweg, und was übrig bleibt würde mit dem Zwange, dem diese mehr oder weniger unterworfen sind, in den meisten Fällen zu theuer erkauft erscheinen. Allerdings gehört auch eine gewisse Kunst des Hörens dazu, in das musikalisch Eigenthümliche solcher Productionen einzugehen; wer wird aber läugnen wollen, dass jede Kunstproduction in ihrer Art auch verstanden sein will. — Wenn der Contrapunct der Octave in seinen beiden Lagen melodisch und harmonisch nur dasselbe wiederholt, so zeigt sich der Contrapunct der Duodecime als sein entschiedenes Gegenbild. Dort ist es der Mangel an Verschiedenheit, das völlige Einssein der Octavparallelen, hier der Mangel an Einheit, das völlige Getrenntsein der Quintparallelen, die aus dem Zugleichsetzen beider Lagen entstehen würden, was eine wirkliche Verbindung derselben unzulässig macht. In beiden Gattungen ist nur abwechselnd die eine oder andere Lage anwendbar. Im Contrapunct der Decime sind die negativen Eigenschaften der vorigen aufgehoben: seine beiden Lagen enthalten Verschiedenes, und sind vereinbar.

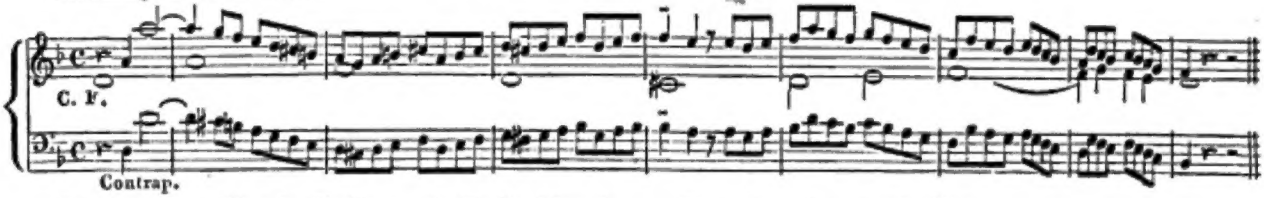
In diesem Sinne lassen sich diese drei Gattungen des Contrapunctes als eine harmonische Trias höherer Ordnung betrachten, so dass man dem Contrapunct der Octave, der hier die Bedeutung des Grundtons hat, den Character der Einheit, dem der Duodecime, welcher der Quint entspricht, den Character der Trennung und dem Contrapunct der Decime, als Terz, den Character der Verbindung zusprechen kann. Wie viel die erste dieser drei Gattungen auch ausser der Fuge vorkommt, ist bekannt; allein auch die letzte Gattung, der Contrapunct der Decime, ist in alltäglichster Anwendung; denn wo zwei Stimmen in Terzparallele sich zu einer dritten bewegen, da werden, wenn diese dritte nicht Orgelpunct ist, die wesentlichsten Bedingungen desselben erfüllt sein, wenn auch nicht in der Strenge, wie der zur Umkehrung bestimmte Satz sie nothwendig macht. Der Contrapunct der Duodecime wird in neuerer Musik wenig angetroffen werden, wie er schon in der älteren seltner ist. Sätze, wo eine Stimme mit derselben Melodie sich abwechselnd eine Terz unter, und eine Terz über der andern sich gleichbleibenden bewegen kann, sind hieher zu rechnen, wie z. B. die erste Fuge des Mozartschen Requiems.

Fuga IX, a 4 voci. (S. 26.)



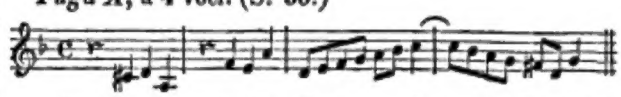
Im *Contrapunct der Duodecime.* Die Fuge beginnt mit dem Gegenthema allein, und nachdem dasselbe durch alle vier Stimmen geführt ist, tritt (S. 27, oben) das Hauptthema dazu, von jenem abwechselnd in den beiden Lagen begleitet, zu denen der Satz durch diese Art des Contrapunctes bestimmt ist; denn das Gegenthema ist von der Einrichtung, dass es mit der Octave unter dem Hauptthema, oder mit der Quint über demselben anfangen kann. Das Material der Fuge bestehet daher wesentlich in folgendem Satze:

Versetzung in die Duodecime.



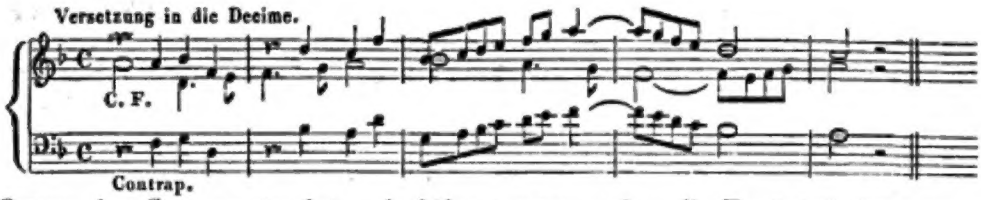
Die besonderen Regeln für diese, wie für die folgende Art des Contrapunctes anzugeben, ist hier nicht der Ort; sie sind in jedem vollständigen musikalisch-theoretischen Werke zu finden; in André's Compositionslehre, B. II, erschöpfend. Dass der Contrapunct der Duodecime Terzparallelen gegen den Cantus firmus zulässt, die Sext aber als Consonanz ausschliesst, characterisirt seine Sätze, auch in den gesonderten Lagen, gegen die des Contrapunctes der Decime.

Fuga X, a 4 voci. (S. 30.)

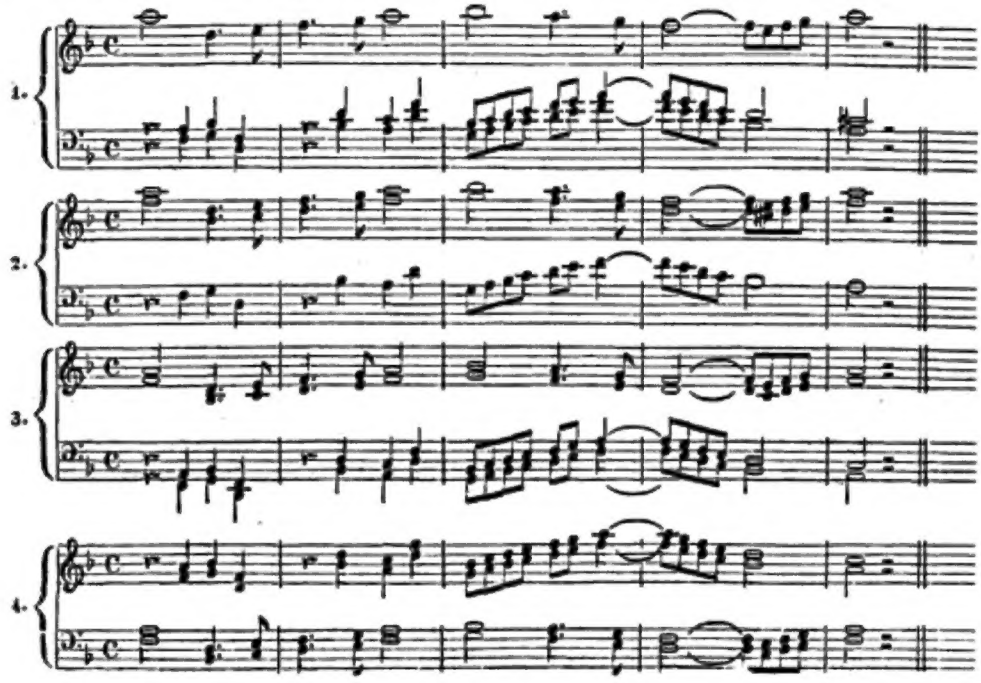


Im *Contrapunct der Decime.* Auch diese Fuge beginnt mit der Durchführung des Gegenthemas für sich. Die Verbindung mit dem Hauptthema nimmt ihren Anfang erst beim 44sten Tacte, nachdem auch das letztere vom 23sten Tacte bis dahin wieder allein behandelt worden ist. Der Contrapunct mit seiner Versetzung in die Decime ist dieser:

Digitized by Google



Diese Gattung des Contrapunctes hat, wie früher schon bemerkt wurde, das Eigenthümliche, dass beide Lagen in ihrem Terz- oder Decimen-Abstand auch zugleich anzuwenden sind und dann in Verbindung mit dem Cantus firmus, welchen hier das Hauptthema bildet, einen dreistimmig guten Satz geben. Ebenso liegt es in der Construction desselben, dass bei der ersten Lage der Cantus firmus mit der Unterterz zu verdoppeln ist. Ferner lässt, wenn die frei anschlagend- und fortschreitende Sext vermieden wird, derselbe eine doppelte Terzparallele zu, indem sodann mit den beiden Lagen des Contrapunktes noch eine Verdoppelung des Cantus firmus in der Unterterz sich consonant erweisen muss. Der vorliegende Contrapunct ist nach dieser Bedingung gesetzt, S. Bach hat aber die vierstimmige Anwendung in dieser Fuge vermieden und nur in den sechs letzten Tacten geben wollen, was dreistimmig daraus hervorgeht; denn es ist diese Combination, die sich auf oben genannte besondere Bedingung gründet, nicht mit den übrigen dreistimmigen zu verwechseln. Einen solchen vierstimmigen Satz würde man eben auch erlangen können, wenn man im Contrapunct der Duodecime vermeidet, was dem Contrapunct der Decime entgegen ist: die Terzfortschreitung gegen den Cantus firmus, wie hier im Contrapunct der Decime die Sext als ein unzulässiges Intervall des Contrapunctes der Duodecime umgangen werden musste; denn er geht, im Grunde betrachtet, eben aus der Verschmelzung dieser beiden, oder aller drei Gattungen des Contrapunctes hervor, wodurch alles dasjenige ausgeschieden wird, was der Natur eines jeden Einzelnen entgegen ist. Ein ganzes Musikstük dieser Art würde wohl von sehr unfreier Beschaffenheit sein müssen, und mehr den Eindruck eines erstarrt nothwendigen, als ästhetisch freien Gebildes hervorbringen; davon kann aber auch nicht die Rede sein, sondern nur von der Natur und dem Gesetzmäsigen solcher Combinationen in ihren einzelnen Vorkommenheiten, welche in jeder Art Musik häufig anzutreffen und an ihrem Ort von der besten Wirkung sind. Zur Darlegung des ganzen Inhaltes des gegenwärtigen Contrapunctes ist hier auch die vierstimmige Combination mit aufzuführen. Bei den dreistimmigen dieser, wie der vorigen Fugen, mit Ausnahme der 7ten, ist nie ausser Acht zu lassen, dass eine vierte Stimme zur Begründung oder Ausfüllung der Harmonie vorhanden ist.



Digitized by Google

Mit dieser Fuge ist eine Reihe geschlossen, die sich dem Inhalte und der Folge nach systematisch zusammenfassen und in Folgendem übersichtlich darstellen lässt:

A. Einfacher Contrapunct.

a. Thema in der geraden Bewegung.

1. Mit dem Wiederschlag: Alt. Sopr. Ten. Bass. — Fuga I.
2. Mit dem Wiederschlag: Bass. Ten. Alt. Sopr. — - II.

b. Thema in der Gegenbewegung.

1. Mit dem Wiederschlag: Ten. Alt. Sopr. Bass. — - III.
2. Mit dem Wiederschlag: Sopr. Alt. Ten. Bass. — - IV.

B. Doppelter Contrapunct.

a. Das Thema, in beiden Bewegungen, combinirt mit sich selbst.

1. In Noten von gleichem Werth. — - V.
2. In Noten von kleinerem Werth. — - VI.
3. In Noten von grösserem Werth. — - VII.

b. Das Thema combinirt mit Anderem.

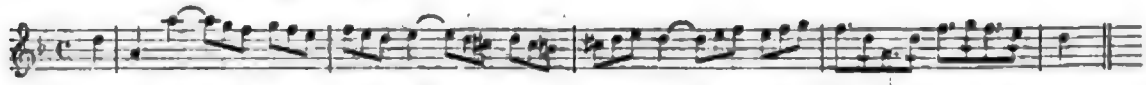
1. Im Contrapunct der Octave. — - VIII. (XI.)
2. Im Contrapunct der Quint. (Duodecime.) — - IX.
3. Im Contrapunct der Terz. (Decime.) — - X.

In den Contrapuncten der 5ten und 6ten Fuge begegnet man einzelnen zwei- und dreistimmigen Sätzen, welche eine Umkehrung in der Gegenbewegung zulassen: sie sind im Schema bei V. 1. 2. 3. und VI. 1. 2. in beiden Gestalten aufgezeichnet. Ebenso enthält die Fuge XI wenigstens zwei streng in die Gegenbewegung versetzte Stimmen der Fuge VIII. In den folgenden zwei Nummern ist nun diese Art der Umkehrung ausschliesslich behandelt. Sie sind aber wieder wesentlich von einander verschieden.

Fuga XII, a 4 voci. (S. 40.)

Zur *Umkehrung in der Gegenbewegung* in allen vier Stimmen, so, dass die 1ste Stimme zur 4ten, die 2te zur 3ten, die 3te zur 2ten und die 4te zur 1sten wird. Die Entfernung der Stimmen von einander bleibt dadurch in beiden Lagen dieselbe, die Harmonie wird aber durchaus eine andere, die Accorde erscheinen, so zu sagen, auf den Kopf gestellt: eine Art des Contrapunctes, wozu die Vorschriften nicht leicht zu geben, die aber noch schwerer auszuüben sind. In einigen Hauptpunkten beruhen sie darauf, dass in der wesentlichen Harmonie von den Dissonanzen ein sehr eng beschränkter Gebrauch zu machen ist, da sie in der Umkehrung und Gegenbewegung ungehörig vorbereitet und aufgelöst erscheinen würden; sodann, dass in den Fällen, wo im gewöhnlichen Satz die Quart über dem untersten Tone zu vermeiden ist, hier auch die Quart unter dem obersten vermieden werden muss, indem durch die Versetzung die obige Lage daraus entsteht; mit andern Worten, die obere Stimme wird, ausser bei Durchgangs-Harmonieen, allezeit die Terz oder Quint des Grundaccords erhalten müssen. Wenn es dem geübten Harmoniker auch nicht schwer werden kann, einzelne musikalische Phrasen zu finden, welche in den beiden Lagen einer solchen Setzart gleich gut anzuwenden sind, so wird doch ein Musikstück von der Führung und Ausdehnung des gegenwärtigen immer zu den merkwürdigsten Productionen harmonischer Combination zu zählen sein; denn auch hier, bei so vieler Beschränkung, ist kaum die Spur eines Zwanges bemerkbar. Es ist ein gewaltiges Fort- und Durchschreiten der Stimmen; der Character ist ernst und streng, und erhält durch die Abwesenheit der gebundenen Dissonanzen etwas eigenthümlich grandios Kaltes, das sich aller Gefühlstheilnahme entziehen zu wollen scheint. Die zweite, hier und in den früheren Ausgaben des Werkes mit *inversa* bezeichnete Lage, ist jedenfalls als die erste zu betrachten und die zuerst gesetzte als die Umkehrung. Es spricht dafür nicht allein das Thema selbst in seiner geraden Bewegung, sondern auch, und zwar entscheidend, die Antwort, welche nur durch Versetzung eine Gestalt erhalten konnte, wie sie die der hier vorangehenden Fuge hat, während die nachstehende die vollkommen richtige enthält.

Fuga XIII, a 3 voci. (S. 44.)



Wie die Vorhergehende, mit dem Unterschiede, dass in der Versetzung hier die erste Stimme zur zweiten, die 2te zur 3ten, die 3te zur 1sten wird. Wenn die geringere Zahl der Stimmen für den Satz einige Erleichterung zu bewirken scheint, so ist dafür, wegen der verschiedenen Stellung, welche jetzt die Stimmen gegen einander erhalten, auch die Bedingung des Contrapunctes der Octave, — Vermeidung der Quartfolge, — zu erfüllen hier unerlässlich geworden; indem diese Umkehrung entgegengesetzte Intervalle entstehen lässt.

Digitized by Google

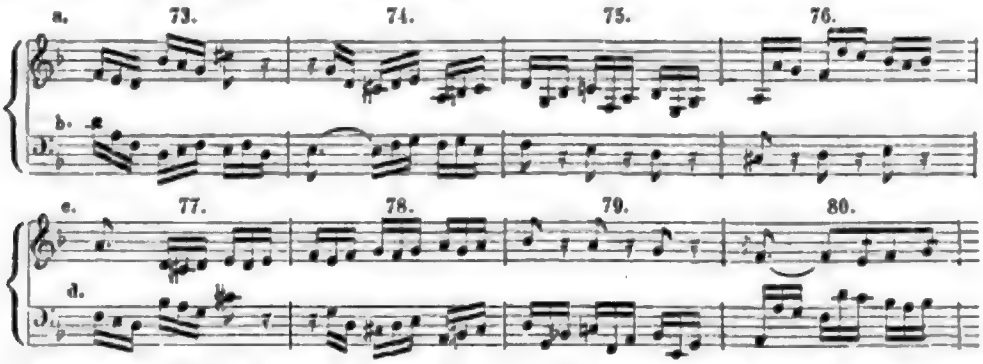
Fuga XIV, a 4 voci. (S. 50.)

Diese Nummer ist eine Wiederholung der Fuge X, mit Hinweglassung der ersten 22 Tacte, womit diese letztere beginnt. Es ist, diesen sonderbaren Umstand zu erklären, wohl anzunehmen, dass S. Bach die Fuge zuerst wie in gegenwärtiger Nummer niedergeschrieben, später aber den Anfang, welchen No. X. enthält, zugefügt habe, um auch in dieser, im Contrapunct der Decime gesetzten Fuge, wie in jener, im Contrapunct der Duodecime, das zweite Thema, vor seiner Verbindung mit dem Hauptthema allein einzuführen, was hier um so nothwendiger war, als das erste Zusammentreffen Beider wenig vorbereitet ist und ein Gegenthema an dieser Stelle nicht sogleich zu erkennen gewesen sein würde. Zur Aufnahme in das Werk, dessen Druck erst nach S. Bachs Tode erfolgte, war diese mangelhafte Doublette vom Autor jedenfalls nicht bestimmt. — Bei den vielen kleinen Varianten zwischen dieser und der 10ten Fuge ist die Lesart der letztgenannten, als Bachs spätere Meinung, für die geltende anzunehmen.

Wenn die bisherigen Tonstücke ausser der Fugenlehre auch für den drei- und vierstimmigen Satz an sich so reiche Anschauung und Belehrung gewähren, wie sie eben nur bei Seb. Bach zu erhalten ist; so wird man in den nun folgenden 4 Canons sich eben so vollkommner Muster einer geistvollen Behandlung des zweistimmigen Satzes zu erfreuen haben.

I. (II.) Canone all' Ottava. (S. 58.)

Um mit dem Einfacheren zu beginnen, wird der hier mit II. bezeichnete Canon als Erster zu setzen sein: er ist in der Octave, in gerader Bewegung und in Noten von gleichem Werth. Diese Art des zweistimmigen Satzes ist gegen die vorhergegangenen Aufgaben, so lange nur ein bloses Fortspinnen des musikalischen Fadens bezweckt wird, nicht unter die schwereren zu rechnen, als in sofern es überhaupt nicht leicht ist mit zwei Stimmen etwas musikalisch Genügendes zu produciren. Die besondern Schwierigkeiten treten erst ein an solchen Stellen, wo von der vorausgehenden Stimme das Thema von neuem aufgenommen werden soll; wie in diesem Canon beim 25sten, 41sten und 77sten Tacte: dann erheischt das Vorausgegangene einen Contrapunct der Octave, der zugleich dem Nachfolgenden zu entsprechen hat:



Hier z. B., von Tact 73 bis 80, ist die Stimme *a* in den ersten vier Tacten über die aus dem Vorhergehenden gegebene Stimme *b* gesetzt, und hat zugleich in den folgenden vier Tacten, in *d*, als Unterstimme zu *c* zu dienen. Es ist nicht verschiedener Contrapunct zu demselben Cantus firmus, sondern derselbe Contrapunct zu verschiedenem Cantus firmus.

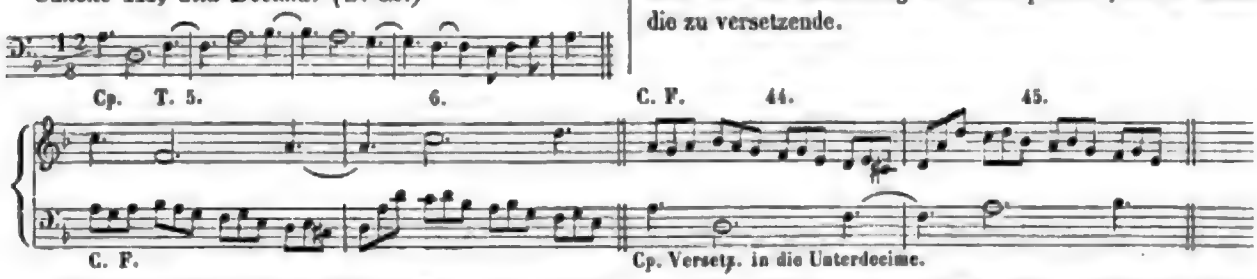
II. (I.) Canon per augmentationem in motu contrario. (S. 54.)

Die Ausführung dieses Canons mit seiner Beantwortung in vergrösserten Noten und in der Gegenbewegung, wiewohl er diesen Bedingungen nach complicirter scheint als der Vorige, hatte practisch darum weniger Schwierigkeit, weil die vorausgehende Stimme keine voraus bestimmten Eintritte zu nehmen hat, sondern sich über der vergrösserten, in die Gegenbewegung gesetzten Nachahmung frei fortbilden kann, bis die letztere im 52sten Tacte zur Stelle T. 24. der Oberstimme gelangt ist, worauf die Unterstimme den Anfang übernimmt und die Oberstimme die Nachahmung, so dass der bisherige Contrapunct nun in

Digitized by Google

die Octave versetzt wird, bis auf die vier letzten Tacte, welche im Bass einen zugefügten Schluss erhalten, indem dieselben am Anfang und in der Mitte des Canons ohne zweite Stimme gestanden haben. Dass diese Art von Canon nicht ununterbrochen in strenger Nachahmung fortgehen kann, erklärt sich von selbst, denn die nachfolgende Stimme mit ihren doppelt langen Noten kann, so weit sie auch fortgeführt wird, immer nur die Hälfte der ersten erreichen. Daher ist es nöthig in der Mitte des Canons die Nachahmung abzubrechen, die Bewegung zu wechseln und die erst vorausgegangene Stimme zur nachfolgenden zu machen. Die zweite in den grösseren Noten nicht nachgeahmte Hälfte des ersten Theiles kommt zwar auch hier nicht in der Vergrösserung vor, was zu erlangen unmöglich war; der Canon ist aber dadurch in dem Sinne hergestellt, dass der Inhalt der beiden Stimmen im Ganzen derselbe ist, denn die zweite Stimme erhält von der Mitte aus, was die erste vom Anfang bis dahin enthielt, und die erste wird von da an auch den vergrösserten Theil erhalten.

Canone III, alla Decima. (S. 62.)



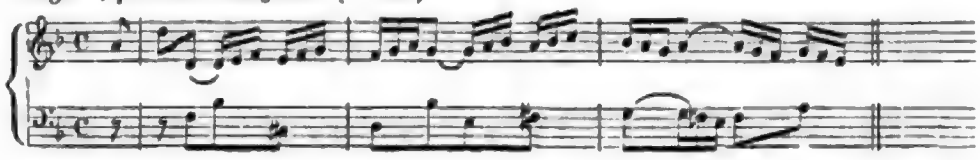
Unter der Aufschrift: *alla Decima*, wird man nicht verstehen wollen, dass in diesem Canon die zweite Stimme der ersten eine Decime höher nachfolgt, obwohl dies vom Anfang bis zum 39sten Tacte auch geschieht; sondern, dass der Canon im Contrapunct der Decime gesetzt sei. Die Tacte 9 bis 12, als Decimen-Umkehrung der Tacte 5 bis 8, sind nur eine gelegentliche Benutzung des Vortheils; die eigentliche und vollständige Umkehrung des contrapunctischen Satzes, welcher vom 5ten bis zum 39sten Tacte steht, beginnt mit dem 44sten und geht bis ans Ende mit Ausschluss der letzten vier Tacte, welche einen freien Schluss enthalten. Es ist hier zugleich ein Beispiel der anderen Art von Umkehrung gegeben, entgegengesetzt der in der 10ten Fuge angewendeten. Dort wurde die Unterstimme eine Decime höher gesetzt, hier ist die Oberstimme eine Decime tiefer gesetzt, und zwar nicht willkürlich, denn die vorausgehende Stimme war hier als Cantus firmus zu betrachten, darum musste diese den Ton behalten und obgleich die zweite mit dem Thema beginnt, so hat sie doch hier die Bedeutung des Contrapunctes, und ist damit die zu versetzende.

Die Tacte 36 bis 43 der Unterstimme konnten in der Oberstimme nicht mehr nachgeahmt werden, indem letztere an dieser Stelle mit dem Thema zur Umkehrung einzutreten hat. Die ersten vier dieser nicht canonischen Tacte finden ihre Umkehrung am Schluss, T. 75—78.

Canone IV, alla Duodecima. (S. 66.)

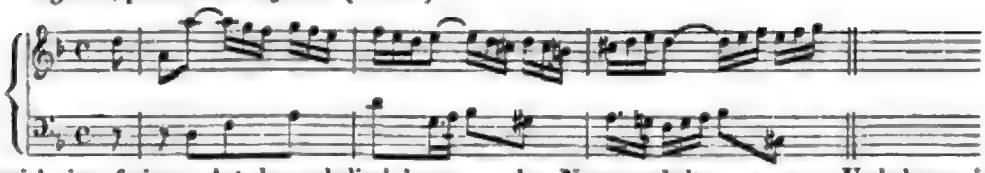
Dieser Canon ist der Form und Führung nach dem vorigen ähnlich, mit dem Unterschied, dass er zur Wiederholung eingerichtet ist, und dass die Umkehrung hier in der Duodecime erfolgt. Dieselbe beginnt mit dem 42sten Tacte. Indem aber das Thema 8 Tacte früher in der Oberstimme einzutreten hatte, musste von da an die Nachahmung aufgegeben werden. Die Stelle steht umgekehrt vom 58sten bis 66sten Tacte. Im 67sten geht eine zu beachtende Veränderung vor: er ist ausser dem Canon und leitet eine Verwechslung der Umkehrung ein. Der 66ste, welcher dem 33sten entspricht, ist noch Versetzung der Oberstimme in die Unterduodecime, und der 68ste, als Paralleltact des 34sten, ist Versetzung der Unterstimme in die Oberduodecime. Dieser Wechsel war nothwendig, wenn der Canon zu wiederholen sein sollte. Der Fortgang der ersten Lage würde die Unterstimme zum Anfang in der Unterquint und nicht in die Tonica geführt haben. Der Schluss geschieht durch die hinzugefügten Tacte 40 und 41.

Fuga I, per due Pianoforti. (S. 68.)



Digitized by Google

Fuga II, per due Pianoforti. (S. 71.)



Als Beispiel einer freieren Art der melodisch-harmonischen Umkehrung folgen jetzt zwei vierstimmige Fugen für zwei Claviere, wovon die zweite durchgängig eine oder mehrere Stimmen der ersten in der Gegenbewegung enthält, so dass Tact für Tact in der Hauptsache die Eine Gegenbild der Andern ist, und durch die freien Stimmen eine jede wieder ihr Besonderes erhält. Die Fugen sind vierstimmig, aber auf eine Weise gesetzt, dass jedem der beiden Instrumente eine fast selbständige Clavierpartie zugetheilt wird.

Fuga XV, a tre soggetti. (S. 74.)

Den Schluss des Werkes macht eine leider unbeendigte vierstimmige Fuge mit drei Themen, von denen aber nur die beiden ersten verbunden vorkommen und das dritte nur noch allein durchgeführt ist, wonach die Fuge ohne Schlusscadenz abbricht. (Man kann am passendsten mit dem ersten Accord des letzten Tactes schliessen, wenn dieser Schluss durch ein Ritardiren des vorhergehenden Tactes vorbereitet wird.) Das zweite Thema ist der vorkommenden Nonenvorhalte wegen zur Umkehrung in die Octave gegen das erste nicht geeignet; dafür lässt es aber den Eintritt des ersten an verschiedenen Stellen, und selbst eine Engführung desselben zu. Diese, so wie die andern Engführungen des ersten Themas besonders nachzuweisen und in ein Schema zu bringen, schien hier nicht mehr nothwendig. Die Fuge, auch in ihrer unvollendeten Gestalt, als S. Bachs letzte Arbeit sowohl, wie auch ihres Gehaltes wegen, ist eine sehr schätzenswerthe Zugabe, aber doch nur als solche zu betrachten, denn das Werk ist eigentlich mit dem vorhergehenden Stück geschlossen. Jeder Satz hatte bis dahin den Zweck, mit steter Beibehaltung des einen Themas, eine besondere Art des Contrapunctes, oder einen besonderen Theil der Fugenkunst selbständig zu repräsentiren; diese letzte Fuge aber weicht von diesem Plane nicht allein dadurch ab, dass sie jenes Thema verlässt; sie bildet auch sonst auf keine Weise einen wesentlichen Bestandtheil des Ganzen, denn auch die Verbindung der drei Themen, womit die Fuge ohne Zweifel zu Ende geführt werden sollte, würde der Sache nach nur ein anderes Beispiel dessen geworden sein, was schon die 8te und 10te Fuge zur Anschauung brachten.

Die vorstehenden Bemerkungen betreffen meist nur einzelne Bestandtheile der Tonstücke dieses Werkes, oder ihren Zweck und Inhalt im Ganzen genommen. Von dem eigentlich musikalischen Leben und Wesen derselben konnte dabei wenig zur Sprache kommen. Das Lebendige ist nicht in abstracten Momenten enthalten, nicht in Besonderem oder Allgemeinem als solchen, sondern in der Verbindung, in dem Zugleich- und Einssein dieser entgegengesetzten Bestimmungen, und das ist hier so wenig als irgendwo in Worte zu fassen. Die technische Aufgabe und das Mechanische ihrer Lösung lässt sich besprechen, aber das, wodurch ein Kunstwerk uns als ein innerlich Belebtes anspricht, oder das, wodurch, wie hier, unter des Meisters Hand, unter so erschwerenden Bedingungen der oft so spröde Stoff sich wie von selbst zum freien, tief beseelten Gebilde formt, das uns seinen Schöpfer in gleichem Grade liebenswürdig und bewundernswerth erscheinen lässt; das ist nur mit einem verwandten Gefühle zu fassen und anzuerkennen. Was auf dieser Höhe der Kunstherrschaft entstanden ist, wird auch die Beschuldigung kalter Künstlichkeit nicht mehr zu fürchten haben, so wenig als man dem classischen Odendichter, dem Italiener und Spanier in seinen Sestinen den selbstauferlegten Zwang der Form zum Vorwurf machen wird, da sie sich in dieser Form ohne Zwang poetisch frei bewegen und den Inhalt eben durch dieselbe über die Region des blosen Gemüthlebens zu erheben wissen. Im Grunde ist jede Bedingung wodurch ein poetischer Stoff dem Kunstgebiete angeeignet wird, eine, die dem unmittelbaren Gefühle dieses Inhaltes fremd ist. Die Quantität und das Metrum in der Poesie der classischen Sprachen, Reim und Verstact in den modernen, der Tact in der Musik, das Gesetzliche des Pe-

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

riodenbaues, die Gleichmässigkeit der Bewegung bei leidenschaftlich wechselnden Zuständen, — das sind Forderungen, welche die Kunstform für sich geltend macht, ohne Rücksicht auf den besonderen und veränderlichen Inhalt. Es würde daher, in der Musik, von Fuge, Canon, doppeltem Contrapunct und allen diesen eigenthümlichen Kunstarten abgesehen, noch vieles Andere zu beseitigen sein, wenn der unmittelbare Gefühlsausdruck die höchste oder einzige Kunstaufgabe sein sollte. Es kommt aber Niemand in den Sinn eine tactlose Musik verlangen zu wollen, wenigstens nicht in einen musikalisch gesunden. — Nach dem gefühlvollsten Recitativ empfindet Jeder, dass erst mit dem Eintritt des metrisch fortgehenden Gesanges der Eintritt in die eigentliche Kunstsphäre geschieht, so viel auch jenes durch geregelte Rhythmik und Harmonie sich derselben schon genähert haben mochte. Lange Recitative werden ermüdend, und werden es um so eher, je bedeutender sie dem Inhalte nach sind, weil es hier noch an einem Träger, an einer selbständigen Form nnd Fassung fehlt, die für uns die Unruhe, die lastende Schwere des leidenschaftlichen Zustandes übernimmt; denn das ästhetische Mitgefühl will ein freies, nicht beängstigtes sein. — Wie aber die Form sich im Einzelnen den Inhalt unterwirft, so ist sie doch im Ganzen wieder durch den Inhalt gegeben: die musikalische durch den Gesammtinhalt dessen, was in einer Zeit musikalisch überhaupt auszusprechen ist, und so ist sie ebenso sehr ein Bestimmtes als ein Bestimmendes, und nur indem diese beiden Bedeutungen zugleich bestehen, wird sie sich dem Ausdruck im poetischen und künstlerischen Sinne vollkommen angemessen erweisen. Die Fugenform, als ein durch die Natur des Inhaltes gegebener Ausdruck, gehört einer früheren Epoche an. Mit Sebastian Bach, unbestritten dem grössten und tiefsinnigsten Fugencomponisten, scheint auch die historische Periode der Fuge geschlossen, oder wenigstens dem Ende sich zu neigen; bald nach ihm tritt in dieser Kunstart an die Stelle lebendiger Production eine gewisse Herkömmlichkeit, ein blos formales Wesen, dem die nährende Wurzel entzogen ist. In neuerer Zeit aber ist es wieder schwer das Eigenthümliche der Gattung mit dem veränderten Wesen der modernen Musik in Einklang zu bringen: denn unsere Musik ist mehr harmonischer, der Fugenstyl, wie die ältere Musik überhaupt, ist mehr melodischer Natur. Die Polyphonie dieser letzteren ist wesentlich eine Combination von Melodieen, die unsere ist wesentlich Accordenfolge mit lyrischer Cäsur; der moderne Componist hat daher zur Conception der Fuge etwas zu verläugnen, worin er musikalisch geboren und erzogen ist, er geht von diesem Negativen aus, oder er dichtet in einer fremden Sprache; und wenn es einigen unserer jetzigen Componisten gelungen ist auch im Fugenstyle Vortreffliches zu leisten, so kann man die kleine Zahl derselben schon als Zeugniss gelten lassen, dass es eine nicht in unserer Zeit liegende, sondern durch vertrauten Umgang mit der älteren erworbenen Kunst sei. So hat *Platen* sich in die antiken Versformen hineingefühlt und mit seiner Sprache hineingelebt, und war in ihnen oft poetischer und gedankenreicher als in weniger gebundenem Ausdruck. Möchte der verehrte Künstler *A. A. Klengel*, den wir in diesem Sinne mit dem genannten Dichter zu vergleichen versucht sind, die Herausgabe seines längst erwarteten contrapunctischen Werkes, das man, seinem wesentlichen Inhalte nach, die Kunst des Canons nennen kann, und das eben so hoch über bloser Künstlichkeit steht, uns nicht länger vorenthalten wollen, damit die Gegenwart auch sich daran erfreuen könnte, wie es der fortdauernden Anerkennung der Nachwelt versichert sein darf.

Nachricht. In den ersten Abdrücken meiner neuen Ausgabe von Bachs Kunst der Fuge fehlten die zwei Fugen für zwei Claviere. Diese sind in den später gedruckten Exemplaren beigefügt und somit das Werk vollständig gemacht. Den resp. Besitzern jener ersten Abdrücke werden auf Verlangen die erwähnten zwei Fugen für zwei Claviere — in Partitur und Stimmen — unentgeltlich nachgeliefert. S. Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgg. 1839. No. 51. pag. 1017.

Leipzig, 1841.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Digitized by Google

Druck von Breitkopf und Härtel.

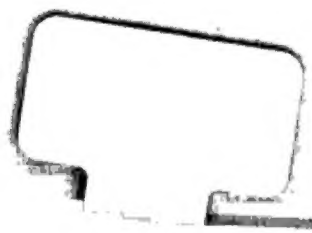
Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 1361.268
Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bac
Loeb Music Library
BCS2966
3 2044 041 057 092

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google